

VITTORIO SPINAZZOLA. — *Le origini e il cammino dell'arte*, Prelezioni ad un corso di Estetica. — Bari, Laterza, 1904 (8.º, pp. XII-350, con incis.).

Uno dei propositi di questa nostra rivista, è — i lettori l'avranno notato — di predicare la necessità di un rinnovamento ed avvivamento della storia letteraria ed artistica mercè un'idea più profonda e precisa della letteratura e dell'arte. Non si può fare bene la storia (abbiamo già più volte ripetuto) di una cosa di cui s'ignori la natura e il modo d'operare. — O che gli storici della letteratura e dell'arte non sanno che cosa sia l'arte? — Non diciamo questo: ma affermiamo che ne hanno, molto di frequente, una conoscenza vaga e mescolata di elementi estranei, causa di molteplici errori. Questa conoscenza, erronea e grossolana, conviene depurare ed affinare. Si è stati tanto severi (e con ragione, seguita da fortuna) contro i lavoratori non metodici nel campo dell'erudizione: non è il caso di esercitare, ormai, un po' di severità anche contro gli eruditi laboriosi, ma privi di metodo nelle idee generali, diligenti in una parte, negligenti nell'altra? Se quel primo era un diletterantismo riprovevole, non sarà diletterantismo, e riprovevole, anche l'altro? Una malattia costituzionale è, forse, meno grave di una malattia, ch'era ristretta ad un organo?

La storia delle cosiddette arti figurative soffre degli stessi mali, di cui soffre la storia della letteratura; ed è forse, per certi riguardi, in peggiori condizioni. Meno frequentemente dell'altra, essa ha avuto cultori filosofi: più dell'altra, ne ha avuto di superficiali ed impreparati. Inoltre, alcuni pregiudizii più facilmente gettano radici nel terreno delle arti figurative; anzi, da questi, forse, sono passati nel campo della letteratura. Noi speriamo che qualcuno vorrà mettersi a scrivere una volta la storia della critica e della storiografia artistica, dai primi tentativi dei greci e dei romani alle raccolte antiquarie o biografiche del Rinascimento, alla *instauratio* del Winckelmann, e via via, attraverso le varie scuole del secolo XIX, fino ai tempi nostri. In un simile lavoro — del quale già si hanno parecchi tentativi *paralleli* per la storia della critica letteraria — si potrà investigare accuratamente la genesi degli indirizzi erronei, e le influenze reciproche, ora benefiche ora malefiche, della critica letteraria e di quella artistica. A noi pare, per esempio, che il pregiudizio del *bello ideale*, dell'esemplare, della misura unica di ogni prodotto artistico, sia stato introdotto dalle arti figurative nella letteratura; dove, per altro, ha meno prosperato. Egualmente, dalle arti figurative è provenuta l'importanza eccessiva, data alla cosiddetta *tecnica*; che è uno dei concetti più difficili a possedere con esattezza e che si adopera, di solito, in modo confusionario. Se si adoperasse con rigore, si vedrebbe che, novantanove volte su cento, ciò che si dice *tecnica* non ha niente da vedere con la *tecnica*, e non è altro che il fatto estetico, incompiutamente analizzato. A complicare

le difficoltà, nelle arti figurative si aggiungono le tante opere che sono copie materiali, o aggregati meccanici di pezzi cavati da altre opere: vasta produzione, che mal si mescola e adegua alle opere esteticamente originali ed indipendenti. E quanto acume occorrerebbe per studiare l'architettura e le arti applicate, discernendo in esse il solo lato artistico, allontanando, e insieme adoperando per quel che giovano, gli elementi che appartengono alla storia del costume! Per converso, vi sono errori estetici, che hanno trovato condizioni più favorevoli nel campo della letteratura: per esempio, il pregiudizio circa lo scopo morale dell'arte, dal quale il confronto con le arti figurative (*l'ut pictura pōesis*) ha aiutato a liberar le menti. Infine, sono errori comuni alla storiografia letteraria ed all'artistica: 1º, quella forma di *materialismo*, per cui l'arte malamente s'identifica con la vita, e l'artista con l'uomo fisiologico e storico; 2º, quella forma di *evoluzionismo* malinteso, per cui s'immagina che l'arte primitiva sia meno perfetta di quella delle età più colte; 3º, quella forma di *pedanteria classificatoria*, che fraziona le opere d'arte per temi, epoche e scuole rigidamente fisse, e dimentica che soggetto unico della storia artistica è sempre la situazione psicologica individuale; che non vi sono temi, epoche e scuole, ma artisti ed opere determinate; che tutto il resto è schematicismo, talvolta indispensabile o comodo alla memoria, ma da doversi rigorosamente confinare a codesta funzione, negandogli ogni altra voce. È un servo, che, quando non serve, anzi disserve, meglio vale licenziarlo.

Il libro dello Spinazzola dà battaglia contro questi ed altri indirizzi erronei, e delinea un programma di storia artistica sanamente intesa, che noi salutiamo con vivo compiacimento. Composto di lezioni, professate in un istituto di belle arti e in società di coltura, esso non ha l'andamento pacato e l'ampiezza di sviluppo di un trattato di metodica; nè s'indugia in quella compiuta rassegna delle fasi della storiografia artistica, di cui abbiamo accennato l'opportunità. Ma il libro dice ciò che di essenziale e di urgente era da dire sull'argomento, e lo dice in forma calorosa ed incisiva; onde riuscirà forse più proficuo che non sarebbe stata una lenta disquisizione filosofica o una minuta storia di metodi.

Il primo capitolo del libro: *Errori e pregiudizii della critica d'arte* prende a combattere l'indirizzo della *bellezza ideale* e quello *storicistico*, impersonandoli in due grandi scrittori, universalmente noti e diventati popolari, i quali se ne possono considerare rispettivamente rappresentanti: il Winckelmann e il Taine. La teoria estetica del primo potrebbe stimarsi oltrepassata, se non facesse ancora le spese di tanta critica accademica. In essa, come nota argutamente lo Sp., « l'arte plastica, la manifestazione più palpabile, più immediatamente visibile, che l'intuizione, l'idea, la volontà, quel che voi volete, prende sulla terra, è condotta a rappresentare l'impalpabile, il non visibile, un'astrazione filosofica, non l'idea, ma l'ideale, e un ideale che si manifesterebbe, in fin dei conti, con tanti centimetri di più o di meno nella fronte, nelle braccia, nelle dita del piede! ». Con la misura del Winckelmann, non solo si dichiara

fuori del campo dell'arte tutta l'arte egizia o indiana, ma perfino la stessa arte greca, che a quel criterio, di continuo, si ribella. Anche rispetto al Taine è bene osservato che, cercando l'arte in tutto fuori che in lei stessa, finisce poi, egli il positivista, egli il *naturalista*, col giudicarla alla stessa stregua arbitraria del metafisico Winckelmann. Imbrogli, in cui capitano spesso positivisti, materialisti e naturalisti. — Passa poi lo Sp. a combattere il pregiudizio nascente dal criterio delle epoche di decadenza, a mostrare la coesistenza nella stessa epoca di forme d'arte diverse, della idealistica come della realistica, e a mettere in rilievo come sia vana ogni questione di verità storica innanzi alla verità dell'arte. Quale sia il personaggio o l'avvenimento storico, discutono gli storici; ma punto di partenza per codeste loro discussioni sono i personaggi e gli avvenimenti, che l'arte ha creato: la realtà, che vive nella fantasia, precede quella della critica storica, nè può essere da essa giudicata o menomata. Lo Sp., per l'esame dell'arte di tutti i tempi, preferisce di attenersi ad altre categorie, diverse delle usuali. Categorie — egli dice — di più profondo significato: la prima delle quali vien costituita da « quelle opere in cui lo spirito umano, vergine, dalle potenti impressioni, dalle intuizioni rapide e vive, dalle idee essenziali e profonde, dalle passioni intime e violente, bisognoso di esprimersi nell'opera artistica, espresse immagini violente, energiche, mosse, vitali, piene del suo terrore, dei suoi sentimenti, della sua natura ». La seconda categoria è data dagli animi progrediti, sereni, vittoriosi, in cui « lo spirito acquista un maggior equilibrio, una severa pace, una maggior libertà: è capace della gioia, di sublimi visioni scevre di terrori, ed ha la fede e la calma... ». La terza è formata dal « commercio di colui che copia, di colui che sbozza, di colui che traduce, di colui che compone con questo o quell'elemento preso a prestito »: industrialismo artistico, piuttosto che arte. Questi gruppi di anime artistiche, prevalendo spesso or l'uno or l'altro in un'epoca, ci consentono anche di parlare di epoche così e così caratterizzate. Ma, in effetti, nella prima categoria, per esempio, « va compresa l'arte prima di Fidia come quella prima di Raffaello, e quella di tutti i primitivi come quella di tutte le anime violente, con sincere, ingenuie espressioni: di 200,000 anni or sono, come di ieri, come di oggi ». La tripartizione è originale e riuscirà feconda: specie quando le si serbi l'elasticità che lo Sp. le serba, e quando non si dimentichi che essa porge solo un aggruppamento generale, che è poi da determinare particolarmente e da colorire con altri elementi psicologici.

Nel secondo capitolo, vengono fissate *le origini e il significato dell'arte*. Lo Sp. esamina le verità che, per la soluzione di questo problema, si possono trarre dalle ricerche dei sociologi, degli etnologi e dei paleontologi, nelle mani dei quali — egli dice — è passato, ora, il problema, che fu già dei filosofi. Noi, a dir vero, crediamo che verità di carattere universale, e quindi filosofiche, non possano mai ottenersi con ricerche storiche o preistoriche o etnologiche che sieno. Quelle ricerche

serviranno, tutt'al più, da materiale esemplificativo, o da occasione per esporre le verità filosofiche, conquistate sempre consapevolmente o no, per mezzo della riflessione del nostro spirito su sè stesso: esse, insomma, anzichè dare una spiegazione, l'aspettano o la ricevono. Ma, fatta ad abbondanza questa riserva, e aggiunto che per quella via, non l'origine dell'arte (l'arte, in realtà, non ha origine, è *ab aeterno*, come il pensiero, come lo spirito, di cui è funzione essenziale), ma si ricerca piuttosto la più antica storia, che ci sia dato ricostruire, della produzione artistica dell'uomo, — accettiamo pienamente la veduta, esposta dallo Sp. Pel quale, l'arte nasce quando l'uomo sente il bisogno di qualche cosa, oltre la pratica della vita; e per *pratica* egli intende le manifestazioni dei bisogni *meramente animali*: l'arte è « il primissimo prodotto puro dello spirito ». Egli si oppone, perciò, alla teoria di Ernesto Grosse, che considera l'arte come una funzione conservatrice dell'organismo sociale; a quella dello Hoernes, che la assimila a una funzione fisiologica; e ad altre consimili, di altri sociologi. Non è, di certo, venuto ancora il tempo in cui l'insistere sul carattere spirituale dell'arte possa sembrare ripetizione superflua; onde le pagine dello Sp. in proposito, sono da raccomandare. E raccomandiamo anche ciò che si dice, in questo capitolo, (pp. 78-82) circa i paragoni finora istituiti tra l'arte dei selvaggi e l'arte dei bambini: l'arte dei selvaggi (osserva lo Sp.) andrebbe meglio paragonata a quella delle condizioni più basse della nostra stessa civiltà; e, a ogni modo, tra i selvaggi, come tra i bambini, come tra gli oziosi che imbrattano le mura delle città, sono da distinguere coloro che hanno l'attitudine artistica e coloro che non l'hanno: la quale distinzione appare subito evidente all'occhio esperto, che esamini disegni di bambini, graffiti di selvaggi e sgorbii di monelli.

Il terzo capitolo si fa a chiarire un'altra vessata questione, quella dei rapporti tra arte e religione; non tanto nel significato che il problema ha avuto presso i filosofi, quanto in quello in cui è apparso presso i sociologi e gli storici. Contrapponendosi alle esagerazioni di alcuni tra costoro, lo Sp. sostiene che l'arte non sorge necessariamente come arte religiosa, essendovi popoli senza religione, ma non mai popoli senza arte. Ma, d'altro canto, l'arte è l'unica espressione della religione; e, avendo questa, di solito, somma importanza nella vita dei popoli primitivi, è naturale che l'arte primitiva sia, principalmente, arte religiosa. Perciò, egli prende a tracciare il quadro delle varie fasi dello spirito religioso in quanto si manifesta nell'arte.

Altre osservazioni e canoni metodici sono sparsi nel resto del volume; ma questi primi tre capitoli ne costituiscono, sostanzialmente, la parte teorica. Parte teorica, che, come sarà apparso dal rapido cenno datone, è, non già una trattazione sistematica di estetica, ma una critica degli errori principali, e una dilucidazione delle idee principali, che servono a sbarazzare il terreno e a gittare le fondamenta di una severa storia dell'arte. In Italia, altre voci si son levate, anni addietro, a protestare contro

le grossolanità e le angustie della nostra storiografia artistica; ma quelli che così protestavano, davano poi all'eccesso e nel paradosso, affermando che le ricerche storiche sono affatto inutili, che è fortuna non sapere nulla di un artista e dei suoi tempi, che l'ufficio della critica è fare *opera di bellezza*: scrivere, cioè, belle pagine di impressioni, analogie e fantasticherie sulle opere artistiche. Benvenute le belle pagine, donde e comunque nascano: ma esse non sono la critica d'arte. Lo Sp., che ha preparazione di archeologo e di filologo e spirito fervido di artista, nel patrocinare efficacemente le ragioni dell'estetica, si guarda bene dal negare valore alla storia e alle ricerche erudite. Queste porgono dati di fatto, che non è lecito trascurare: ma la storia dell'arte ha per soggetto l'arte; e l'opera d'arte in sè stessa, come ne è il soggetto vero e proprio, così deve essere il centro della ricerca, il punto di convergenza di tutti gli sforzi. La storia dell'arte non si può confondere con le indagini iconografiche, con la storia dei costumi, o con la storia politica.

Ma è particolare pregio del libro dello Sp. che esso non contiene solamente un programma teorico. Gli stessi capitoli, dei quali abbiamo discusso, sono ricchi di esemplificazioni, ossia di analisi di opere d'arte. Così, a proposito della pretesa arte di decadenza e della scultura narrativa e pittorica, vengono esaminate le sculture dell'altare di Pergamo; a proposito della coesistenza e contemporaneità dell'arte idealistica e della realistica, graffiti preistorici, sculture dell'arte egiziana, figure micenee e pitture ellenistiche; e, ancora, disegni e sculture di Eschimesi e Boschimani, figurazioni religiose di selvaggi, e degli antichi Indiani, e il bassorilievo sacro di Eleusi. Nella seconda parte del volume, poi, è tratteggiata, di proposito, una storia dell'arte ellenica, dal periodo miceneo a Fidia. Fatta una vivace esposizione storica delle scoperte dello Schliemann e del mondo artistico che ci si è rivelato in Troia, in Tirinto, in Argo e in Micene, lo Sp. si propone le domande: se l'arte micenea appartenga alla storia dell'arte ellenica, e se il periodo seguente ad essa debba considerarsi, come è stato considerato, quale periodo di arresto di sviluppo; e risponde alla prima domanda in modo affermativo, ed all'altra negativamente. Il periodo miceneo, per altro, è periodo chiuso e compiuto in sè: è quello in cui « i popoli di un'unica origine, che avevano preso stanza sulle coste, sulle isole, sul continente greco, divenuti grandi e potenti, avevano assorbito le industrie, le arti, il pensiero delle grandi civiltà, di cui si trovavano circondati, tanto più progredite, l'egiziana e l'assira; così come i popoli italici, appena giunti in potenza, nelle nuove sedi, assorbirono dalla Grecia e dalle colonie che essa aveva fondate nelle loro stanze gli elementi e l'arte della civiltà sua ». L'arte greca, propriamente detta, sorge più tardi, col formarsi di un nuovo contenuto, che è il nuovo ideale religioso. Questo svolgimento ha un riscontro importantissimo nella storia dell'arte italiana, dopo la civiltà romana ed attraverso il medio evo: i primitivi greci coi prerafaelliti italiani, il periodo di Pericle col rinascimento, Fidia con Michelangelo. Il nuovo contenuto si accenna appena in Grecia nelle forme

dell'arte micenea, come in Italia in quelle della vecchia arte romana; crea di poi, lentamente, le forme sue, le quali si affermano in capolavori d'arte fresca ed ingenua, colà nelle sculture dell'Acropoli di Atene, qui nelle opere del Gozzoli, dei Lorenzetti, dell'Angelico, di Benedetto da Maiano, di Donatello: arte narrativa, diffusa, senza centro unico, amabile in questa sua esuberanza giovanile; finchè colà con Fidia, qui con Raffaello e Michelangelo, si concentra, si semplifica, si armonizza, e sul fondo delle figure, sulla diffusione narrativa, sorge e grandeggia la figura dominante.

Noi non possiamo seguire lo Sp. nelle sue analisi, che non si potrebbero abbreviare se non togliendone gli sviluppi e le animate descrizioni, che ne sono parte integrante. Ma esortiamo a leggere direttamente quelle centocinquanta pagine, che, per larghezza di vedute, per finezza di giudizi e per *sensò di verità*, appartengono a quanto di meglio conosciamo in fatto di storia dell'arte. Se il programma, esposto nella prima parte del volume, è buono, il saggio di esecuzione, dato nella seconda parte, è ottimo: il che non accade spesso, essendo ben più frequente il rapporto inverso.

Ed è un saggio, che contiene il germe di altri e importanti lavori. Chi sa concepire e scrivere la storia dell'arte, come lo Sp. sa⁽¹⁾, deve rassegnarsi a vedere accolto il suo libro non col semplice piacere di soddisfazione che suscita ogni cosa ben fatta, ma con piacere inquieto, cioè col desiderio di avere di quell'opera la continuazione e l'ampliamento. Deve rassegnarsi a sentirsi dire che il suo libro non è solo un bel libro, ma è anche un impegno preso verso gli studii; è una promessa da mantenere. Lo Sp. ha risolutamente scartato l'errore; vede chiaramente la via da percorrere; ne percorre con piede sicuro dei tratti non brevi e non facili. Del percorrerla tutta, dell'esplorarla minutamente (per quanto è ciò dato alle forze di un singolo uomo), non vorrà egli farsi, per dirla alla tedesca, — e con serietà tedesca, — la sua *Lebensaufgabe*?

B. C.

G. DE LORENZO. — *India e buddhismo antico*. — Bari, Laterza, 1904 (pp. 299 in-8.º).

Il De Lorenzo è valoroso insegnante e studioso di geologia; ma è anche lettore appassionato di poeti e di pensatori, non per vanità di dilettante, anzi per potente bisogno d'un animo delicato e di uno spirito vigorosamente speculativo. Legge i poeti con finezza e penetrazione su-

(1) Dello stesso autore ricordiamo altri bei saggi, e non sufficientemente noti, che concernono così l'arte antica come la moderna e modernissima: sui *Bronzi sardi e l'antica civiltà della Sardegna* (nei *Rendiconti della R. Accad. di Archeol.*, di Napoli, 1903), sul *Barocco nella Certosa di S. Martino e nell'arte napoletana del secolo XVII* (nella rivista *Napoli nobilissima*, 1902), sull'opera di *Domenico Morelli* (nella rivista *Flegrea*, 1901).